

► AVE, JÚLIO!

Catálogo Júlio Bressane, 20º Festival de Turim, setembro 2002



DIVULGAÇÃO

Julio Bressane dirige Miguel Falabella em *Cleópatra*

Felizes os que foram jovens nos anos 60 e 70 e puderam conhecer a expansão mundial da religião cinematográfica. Susan Sontag em seu ensaio *The decay of the cinema* fala disso, da percepção do cinema como o Livro do Mundo por legiões que invadem as salas como se vai ao templo. Falando de Rossellini e Antonioni como tios, ou Godard e Glauber como irmãos. A grande seita universal da paixão pelo cinema, mais do que pelos filmes. Aos dezessete anos de idade, Júlio Bressane matou a família, foi ao cinema e nunca mais saiu. Além da exuberância de sua produção é a permanente contemplação da conectividade do cinema como visão de mundo e do mundo percebido enquanto visão, que fazem pensar numa criança-maravilha, *wunderkind*, *wonderboy*, preso e solto num palácio de miragens. A Xanadu, de Coleridge e Welles. Os muros de luz desse palácio-visão podem ir de um filme pornográfico feitos nos anos 30 na Argélia francesa à apropriação explícita dos clássicos mais clássicos do cinema. Nessa época (1967?) o Marco Bellochio de *Pugni in tasca*, extraterrestre num festival carioca, entre carinhoso e provocante pedia: “*Daí Giulio, dicece un pó di batute di Citizen Kane*” e Bressane puxava da memória trechos inteiros e intactos. Sem esforço.

Há os diretores que se ocupam com a câmara (Sternberg, Ophuls) e os outros com o que está diante dela (Renoir, Rossellini). É quase um estereótipo. Mas a visão do cinema, no sentido vidente que Rimbaud dava, vai além destas ferramentas implacáveis: o real e a câmara, seu quadro, posições e movimentos. Estes seriam os elementos

temporais, imanentes. Mas a dimensão mística (ou mítica, como queiram) da fruição cinematográfica se dá no campo do inatingível, do indizível. A emoção da perfeição entrando pela retina para se alojar nos centros vitais da sexualidade, do afeto, do conhecimento. O que não pode ser dito deve ser calado, mas quem sentiu a presença da graça nos filmes de Dreyer, Bresson ou Rossellini, sabe que ela pode manifestar-se solitariamente em meio a uma sala escura, deixando-nos iluminados pela beleza ou estarecidos diante da grande pergunta. Das pessoas que conheço, Júlio é o mais insistente e entusiasmado peregrino em busca do milagre cinematográfico, este *graal*.

A última fase da sua obra, iniciada em *O mandarim*, seguido por *Miramar*, *São Jerônimo*, *Dias de Nietzsche* e agora *Filme de amor*, retirou de seu estilo as volutas assimétricas e instáveis do experimentalismo informalizante para devolvê-lo à construção de imagens esplêndidas, fortemente estruturadas. Não se trata de um cinema clássico, no sentido baziniano, desprovido que é de trama, continuidade narrativa ou psicologismo. Mais frequentemente ele se torna arcaicamente escultórico, como as estátuas gregas de olhos vivamente pintados em *Le mépris*, de Godard. Lang andava por perto. Mas também puro e voluptuoso, como as imagens da vida nativa, que Júlio apropriou de *Tabu* de Murnau, para fazer o seu próprio. Como diz um *grafitti* numa rocha da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio: a transformação permanente do tabu em totem.

O trânsito que Júlio faz entre a “baixa” cultura brasileiríssima (as canções da Era de Ouro da música popular dos anos 20, 30, 40, ou a comédia popularesca dos anos 50, as “chanchadas”) à alta cultura mundial (Pound, Caravaggio, Deleuze), retoma a melhor tradição antropofágica brasileira, aquela da Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922). Salto quântico, corte epistemológico de Oswald (pronuncie-se *à la française* como queria o próprio) de Andrade, vontade de colonizar tropicalizando, abrindo o caminho de saída do grande enigma/labirinto brasileiro. Paulo Emílio Salles Gomes o definiu como a dificuldade entre o não-Ser e o Outro, onde tudo nos é estranho porque nada o é. Num país eminentemente sincrético Júlio Bressane elabora sua essencial salada de frutos tropicais.

Os antiheróis dos últimos filmes, Mário Reis, João Miramar, São Jerônimo, Nietzsche, são grandes solitários imersos em transcendência. Ao longo dos anos, Bressane foi se isolando das capelas culturais por onde passou: Cinema Novo na puberdade, Cinema Marginal na primeira juventude, Tropicalismo e contracultura, na segunda, para ir se transformando num *maverick*, num *fuori serie*, num ícone, num eremita, num erudito, num “caso”. O jovem cinéfilo cujo perfil se situava entre uma cabeça romana e um desenho de Cocteau, perseguidor de amores e excessos, hoje é um jovem senhor, que pode ser extrovertido, surpreendente ou sedutor, mas ocupado com a influência de Emerson na formação do pensamento nietzcheano. E, com sua colaboradora e mulher, a professora de filosofia Rosa Dias, frequentadores selvagens de altos simpósios interdisciplinares europeus.

O anjo nasceu, o segundo primeiro filme de Bressane, inteiramente autóctone, em sua simplicidade arcaizante (como *Les carabiniers*, de Godard) é um ponto de inflexão no cinema brasileiro. Contrapondo-se ao anarquismo voluntariamente boçal do seu precedente mas contemporâneo rival *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968), *O Anjo* é de um minimalismo áspero que se reporta ao Pasolini de *Accatone*, com seu gosto pela poesia italiana do século XIII, pelas fachadas lisas das igrejas românicas, pela aridez das *borgate* romanas e das cidades encravadas na pedra mediterrânea. Um antilirismo que fala de ultraviolência e presença da morte, ferida aberta dentro da vida. Do ponto de vista sócio-cultural é um filme profético, que no fim dos anos 60 já anunciava a proeminência excessiva que iriam adquirir os estratos periféricos das grandes metrópoles, o combate aberto entre o crime e a instituição (dois bandidos invadindo a casa burguesa), o conflito social (patroa e empregada), as relações inter-raciais (o bandido branco e o bandido negro), a religiosidade, a perversão sadomasoquista, que continuam como uma agenda local e atualíssima. A rusticidade da fotografia, 16 mm branco e preto, violentava tanto a cosmética acadêmica quanto o naturalismo documentarizante simplificador do cinema moderno antigo, o neorealismo, a *nouvelle vague* e o cinema novo. Há algo rascante como o violão do grande compositor popular Nelson Cavaquinho (“tire o seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor”).

Ou o piano de Thelonious Monk, sempre cercado de diabnhos, que ele, com seu indefectível gorro, espantava, antes de começar a martelar o piano com os dedos rígidos e a mão espalmada.

Grande incógnita é *Filme de amor*, o último Bressane. Pela primeira vez existe um produtor e um orçamento estrito, mas, para os rígidos padrões do diretor, confortável. Aliás os orçamentos do Júlio mereceriam um estudo à parte. Gianni Amico, o Sócrates de todos nós, dizia que o primeiro conteúdo de um filme é seu orçamento. Gramsci explica. Júlio sempre oscilou entre o quase nada e o mínimo possível, filmando em dias ou semanas. Um mês é um exagero. Ensaiaados ou improvisados, os *takes* são poucos, quase únicos. Há uma logística de produção meticulosa que atende às imposições de uma pequena disciplina financeira. Um cinema pretensamente solipcista não pode deixar débitos. O orçamento é uma questão de moral, diminuindo o risco do prejuízo do contribuinte que o subsidia. A liberdade de um orçamento decente e a cumplicidade de um produtor experimentado como Tarcísio Vidigal é uma novidade. Espalhando filmes brasileiros, seus e dos outros, pelo mundo há mais de dez anos, ele acredita numa discreta carreira internacional para o filme. O mundo está prestes a descobrir o já descoberto.

Em *Filme de amor*, o grupo escultórico das Três Graças, que pode ser visto na Tate Gallery juntamente com a Vênus de Velásquez citada em *Os sermões*, corporifica o mito perseguido por Júlio há muito tempo. Segundo confissões do autor. A proposta do filme trata da ruptura com a mediocrizante opressão cotidiana pelo estabelecimento de um espaço extraordinário, onde a embriaguez preside uma sexualidade polifacetada, liberta e transgressora. Transposição quase literal dos ritos e mistérios dionisíacos da Antiguidade, cuja atualidade passa tanto pela *porno fashion* que invade a fotografia de moda quanto pelo *Maîtres fous*, de Jean Rouch, pelas discotecas regadas a *ecstasy* e anfetaminas quanto pelo desbunde dos anos 70, pelas *raves* espalhadas pelo mundo, ou pelo Carnaval do Rio. É crer para ver.

Ave Júlio! Na esperança e no desejo de receberem a graça suprema do cinema, são os que vão viver que te saudam.